

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social

Carrera: Licenciatura en Periodismo

Tesis Monográfica

El cine bélico estadounidense antes y después de los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001. Estudio analítico comparativo de películas representativas del género.

Alumno: Juan Pablo Perasso

Director de la tesis monográfica: Dr. Daniel Sinopoli

Tutor de la tesis monográfica: Profesor Leonardo Cozza

Fecha de entrega: 29 de diciembre de 2004

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR



INDICE

Capítulo 1:	1.1 Introducción	1
	1.2 La guerra según pasan los años	
	1.2.1. Los comienzos	10
	1.2.2. La Gran Guerra, década del 20' y 30'	11
	1.2.3. Segunda Guerra Mundial	23
	1.2.3.1 Hollywood, campo de batalla	39
	1.2.3.2 El film bélico, un ejemplo paradigmático	43
	1.2.3.3 Noche de brujas	45
	1.2.4. De Corea a Vietnam	51
	1.2.5. Los sesenta, punto de inflexión	59
	1.2.6. Las secuelas de los setenta	68
	1.2.7. Los ochenta, a puro Vietnam	71
	1.2.7.1. Un líder fruto del Star System	75
	1.2.8. Los noventa y el regreso al pasado	76
	1.2.9. Cine siglo XXI	77
	1.2.10. Concepto vs. Tiempo	79
	1.2.11. El estado policía	81
Capítulo 2: Una aproximación al pensamiento de los directores		84
	2.1 Lewis Milestone	85
	2.2 Howard Hawks	87
	2.3 David Lean	88
	2.4 Robert Aldrich	90
	2.5 Oliver Stone	93
	2.6 Francis Ford Coppolla	101
	2.7 Ridley Scott	103
	2.8 Randall Wallace	109
Capítulo 3: Cuadro de análisis (Trabajo de campo)		113
	3.1 Análisis del material filmico	114
Capítulo 4: Análisis Comparativo		153
	4.1 Relación analítica de la investigación	154
Conclusión		165
Bibliografía		167
Filmografía		170
Apéndice 1		172
Apéndice 2		179

Capítulo 1: INTRODUCCIÓN



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

En la presente tesis se intentará descifrar el tratamiento del cine bélico estadounidense, no sólo teniendo en cuenta el contexto histórico de la filmografía norteamericana a lo largo del siglo XX, sino también tomando como punto de inflexión los hechos ocurridos el 11 de septiembre del 2001 en la ciudad de Nueva York.

Dadas las características del presente trabajo y los objetivos que se persiguen, se adopta el criterio de realizar el análisis filmico, de acuerdo a las siguientes pautas metodológicas:

- Se realizan los análisis correspondientes a cada década en particular. Se utilizan realizaciones cinematográficas históricamente representativas de cada contexto histórico (década por década) en el que fueron filmadas.
- Las películas fueron seleccionadas de acuerdo a un balance entre, el reconocimiento del medio cinematográfico para con los directores y la repercusión de sus obras en el público.
- Se inicia el período de análisis a partir del surgimiento del cine sonoro hasta la última película seleccionada luego de los ataques del 11 de septiembre.
- Se realiza una aproximación al pensamiento de los directores de las películas elegidas para la investigación, con el fin de comprender sus pretensiones filmicas e ideológicas.
- Investigación de la relación Hollywood -Washington, posible condicionante para la producción cinematográfica estadounidense.
- Comparación entre los distintos períodos de análisis.
- Cuadros analíticos de algunos de los filmes seleccionados.

Nota: Los términos que pertenecen a citas textuales se mantienen según la traducción del texto analizado.

Para comenzar, puede definirse al cine bélico, como el cine que preconiza el empleo de la fuerza en las relaciones humanas. Dicha fuerza se da entre un grupo considerable de personas, las cuales se baten para defender sus intereses políticos, económicos, ideológicos, etc.

Sin embargo, para justificar la selección de la filmografía de este trabajo es menester aclarar los parámetros que han sido utilizados para la misma. Es muy común que se cataloguen como bélicos a filmes que utilizan conflictos internacionales como *background* para enriquecer historias románticas. O bien cintas que se centran en la vida del veterano de guerra y la posguerra, siendo estos bien definidos y nítidos melodramas.

De todos modos, como género, el cine de guerra tiene ciertas características obvias que lo diferencia de otros géneros, en el que vemos reflejado aspectos militares, uniformes, y acciones estratégicas o tácticas en los campos de batalla.

Es por ello que el material filmico elegido trata el eje del problema, y se intenta analizar la guerra en si misma, y no solo situaciones que utilizan la confrontación bélica como telón de fondo.

Luego de considerar la expansión y manifestación que ha adquirido la política estadounidense, he decidido analizar una de los más poderosos elementos contemporáneos para divulgar una ideología. El cine bélico, como medio masivo de comunicación, es uno de los instrumentos más evidentes para detectar el mensaje que un país quiere transmitir para sus propios ciudadanos y para el resto del mundo. Desde que se inventó el cinematógrafo, y a partir del surgimiento de grandes realizadores como David. Griffith, se le ha querido dar un significado a las imágenes en movimiento, y particularmente en este caso, al cine de guerra.

El grado de vinculación que ha tenido el cine estadounidense con los acontecimientos bélicos a lo largo del siglo XX, ha sido absoluto. Es decir, todos los conflictos más destacados, por lo menos desde el 1900 en adelante, fueron aludidos de una u otra manera en las cintas cinematográficas producidas en los Estados Unidos.

Si bien existen trabajos que vinculan el cine con los acontecimientos bélicos reales, aún no hay estudios que se especialicen en la búsqueda del cambio de postura o de visión del cine bélico norteamericano sobre los hechos acontecidos en sus películas, antes y después de los ataques del 11 de septiembre del 2001.

Es por ello que en la presente monografía se busca encontrar y analizar los posibles cambios que pudo tener la filmografía bélica estadounidense, ya que justamente ese país es el que ha logrado el mayor avance en la comunicación mundial, y hasta el día de hoy es el cine uno de sus pilares fundamentales para manifestarse.

Hasta el día de la fecha, no se han registrado representaciones bélicas que aludan directamente a los acontecimientos del 11 de septiembre, de todos modos, lo que se intenta descifrar en este caso, son las repercusiones que pudo ocasionar este hecho en productos bélicos del cine norteamericano luego de los ataques mencionados.

Todas las realizaciones cinematográficas elegidas, son relevantes para analizar el tratamiento del tema, debido no sólo al prestigio de sus directores sino al contenido de las mismas, que reflejan ciertos elementos cambiantes en el transcurso del tiempo, puesto que cada film es representativo de un período de estudio.

Unas de las razones de la investigación, son los cambios y agregados que sufrieron las películas realizadas en Hollywood sobre la guerra, luego del ataque terrorista a los Estados Unidos de América.

Mediante un análisis del relato audiovisual, el contexto y los directores de los productos cinematográficos se buscan indicios que demuestren un cambio de perspectiva del cine norteamericano, y la manera en que este medio presenta la relación entre sus compatriotas, antes y después de los ataques, con el objeto de tener una idea más clara de la mirada que tienen los estadounidenses para con el resto del mundo.

En líneas generales puede afirmarse que los autores citados en la monografía, sobreentienden el cine bélico estadounidense como un producto que resalta ciertos valores, aunque reconoce cambios de los mismos a lo largo del tiempo.

Para empezar, Jesús González Requena (1979), catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, califica a Hollywood como una institución ideológica-industrial¹. En tanto que el pensador transdisciplinario francés, Edgar Morin, en su *Industria Cultural*, presenta a Hollywood como una institución que genera modelos de películas ya estandarizadas, con determinadas reglas, fórmulas y discursos dominantes. “Después de las materias primas y las mercancías de consumo material, las técnicas industriales debían apoderarse de los sueños y el corazón humano; la gran prensa, la radio, el cine, nos revelan desde entonces la prodigiosa rentabilidad del sueño, materia libre y plástica como el viento, a la que basta formar y estandarizar para que responda a los arquetipos fundamentales de lo imaginario.”²

Morin agrega que el actor no necesariamente debe estar comprometido con la ideología del film en el que participa ya que “el trabajo que el actor más desprecia es, a menudo, el mejor retribuido”. Además, coincide con el resto de los autores en que “la caza

¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Elementos para el análisis de un aparato ideológico*, La Mirada, España, p. 26

² Morin, Edgar, *Las estrellas de cine*, Eudeba, Buenos Aires, 1964, p. 165

de brujas' de McCarthy reveló que Hollywood estandarizado estaba minado subterráneamente por un radicalismo a ultranza".³

Morin afirma que "Hollywood no solo se dirige al público estadounidense, sino al público mundial, y las oficinas especializadas eliminan todo tema susceptible de chocar a un auditorio, asiático o africano. (...) La cultura industrial adopta temas folklóricos locales y los transforma en temas cosmopolitas".⁴

Aunque los pensadores Theodor Adorno y Max Horkheimer -'La industria cultural' en *Dialéctica del iluminismo* (1987)- señalan que un discurso cinematográfico hegemónico de la industria cultural provoca un conjunto contrapuesto de obras aisladas y singulares de discurso marginal.

Según el autor Guillermo Altares, periodista del diario "El País" y profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, del 30' en adelante el cine se fue inclinando por el antibelicismo, mediante una postura crítica que marcaría las mejores películas de esa época.⁵

Al comenzar la Segunda Guerra Mundial, el cine bélico hollywoodense, suscitó un periodo de entusiasmo patriótico que produjo una infinidad de películas bélicas de exaltación patriótica y propaganda, caracterizadas más por la cantidad que por la calidad.⁶ El investigador y profesor de periodismo de la Universidad de Boston, David Manning White y el ex catedrático de la materia Broadcasting and Film, de la Universidad de Syracuse, Richard Averson, destacan, como elemento significativo para este análisis, el servicio de renombrados realizadores cinematográficos como oficiales en el ejército.

³ MORIN Edgar, *El espíritu del tiempo, ensayo sobre la cultura de masas*, editorial Taurus, Madrid, 1966, p.43

⁴ MORIN Edgar, *El espíritu del tiempo, ensayo sobre la cultura de masas*, editorial Taurus, Madrid, 1966, p.55

⁵ ALTARES, Guillermo, *Esto es un infierno, los personajes del cine bélico*, 1ra edición, 1ra edición, p.91

⁶ Military Review, Command & General Staff College, September-October 2002, Spanish Edition, <http://wwwwcgsc.army.mil/milrev/spanish/SepOct02/movies.asp>

Otro dato a tener en cuenta en la investigación es que, luego de la Segunda Guerra, “durante las tres décadas siguientes se filmaron pocas películas acerca de la bomba atómica debido a que los guionistas, directores y productores se muestran renuentes a considerar las implicaciones de la bomba”.⁷ Para White y Averson, el apoyo de Hollywood al esfuerzo bélico disminuyó con la Guerra de Corea.

El investigador en comunicación e historiador, Roman Gubern, por su parte, asevera que Hollywood tuvo un desplazamiento izquierdista que luego fue paralizado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la propaganda antifascista. Además subraya el vínculo entre algunos grandes realizadores y las fuerzas militares de Estados Unidos (John Ford fue capitán de navío, Frank Capra, coronel de ejército, y William Wyler como mayor de la fuerza aérea). También este autor afirma que los focos fascistas estadounidenses se reagruparon luego de la Segunda Guerra para enfrentar al comunismo.⁸

Luego, Gubern indica que “la purga que sacudió las entradas de Hollywood entre 1947 y 1953, diezmando intelectualmente las filas de sus talentos más valiosos, se inscribe en el panorama histórico del poder político norteamericano de variadas formas de la ideología fascista, que siempre ha estado presente en la sociedad capitalista norteamericana que cobró mayor virulencia en los períodos de las postguerras mundiales.”⁹

Gubern, además, califica al maccarthismo como “una de las variantes que puede revestir la ideología y la acción fascistas en una sociedad de capitalismo avanzado, con una democracia manipulable por parte de los poderosos grupos de presión financiera, militares

⁷ MANNING WHITE, David y AVERSON Richard, *El arma del celuloide*, Ediciones Marymar, 1ra Edición, p. 159

⁸ GUBERN, Roman, *La caza de brujas en hollywood*, 2da edición, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, pg.13

⁹ Ibid, p. 7

y ultraconservadores, quienes según el autor español, son los centros últimos de decisión (Wall Street)".¹⁰

En relación con el punto anterior, Edgar Morin apunta que "el star system del cine ha coqueteado desde hace años con el star system de la política (...) por eso no ha de extrañar que la consolidación del reaganismo haya reanudado el discurso autoritario y beligerante de la Guerra Fría".¹¹ También Morin se refiere al tema en el que asevera que "cuanto más se desarrolla la industria cultural, más necesita de la individualización, pero también tiende a estandarizar esa individualización."¹²

Luego, Guillermo Altares, se manifiesta abiertamente en contra de los sectores estadounidenses más conservadores de Hollywood en su obra *Esto es un infierno*, donde señala la manera que tiene el gobierno estadounidense de coordinar el negocio de películas de Hollywood.¹³

Según La revista de cine *Nosferatu*, "*El cine y las instituciones de la violencia*", editada por el Ayuntamiento de San Sebastián Patronato Municipal de la Cultura, algunos responsables de la industria de Hollywood trataron el tema de la guerra a disgusto, debido a que había algunas simpatías ideológicas de los directores de empresa para con el Eje, además de la probable pérdida de dinero por producirse películas con contenido político. Asimismo, con el temor de que el gobierno aisle de los beneficios a sus realizaciones, Hollywood decide luego del ataque de Pearl Harbor, producir películas de esfuerzo bélico. En otro plano, Herbert I. Shiller, profesor de la Universidad de California, afirma que "en todos los casos, alemanes, americanos, soviéticos e ingleses explotaron el concepto del ciudadano como perteneciente a una comunidad nacional por encima de otras

¹⁰ Ibid, p. 8

¹¹ GUBERN Roman, *La caza de brujas*, 2da edición, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, p. 129, 130

¹² MORIN Edgar, *El Espíritu del tiempo, ensayo sobre la cultura de masas*, editorial Taurus, Madrid, 1966, p. 41

¹³ ALTARES, Guillermo, *Esto es un infierno, "los personajes del cine bélico"*, 1ra edición, p.94

consideraciones (de clase, grupo), y todos utilizaron fuertes elementos simbólicos que resumen ideas infinitamente más complejas a pesar de las declaraciones de intenciones sobre la objetividad que decían perseguir norteamericanos y británicos”¹⁴.

Además Shiller indica que “el control de la infraestructura de los medios de comunicación se encuentra en relación proporcional con los intereses internacionales de las multinacionales y de los afanes imperialistas del ejército de los Estados Unidos”¹⁵.

En su nota *La hora de los Antihéroes, una aproximación al cine bélico en el sonoro*, Adrián Nuoya señala que la progresiva desmitificación de los soldados y oficiales estadounidenses fue la mejora de los medios de comunicación, que hizo que las nuevas guerras fueran apreciadas como más cercanas¹⁶.

Ya en los sesentas, “los jóvenes se apoderan del fenómeno cinematográfico de Estados Unidos donde los caracteres de los personajes masculinos son solitarios y neuróticos, auténticos antihéroes” según Barbanacho Ponce; y “cuya primera instancia es odiar a la sociedad y romper sin miramientos sus costumbres y su moral”¹⁷.

Para Ponce, “Hollywood fue una fábrica de sueños durante cuarenta años hasta la década de los sesentas, se hacen más películas en ciudades extranjeras y se contratan celebridades extranjeras”¹⁸.

HIPÓTESIS

En el transcurso de la tesis monográfica se probará que:

¹⁴ Nosferatu, Revista de cine, N° 7, “El cine y las instituciones de la violencia”, octubre 1991, Ed.

Ayuntamiento de San Sebastián Patronato Municipal de la Cultura, pg 27

¹⁵ SCHILLER, Herbert I., *Imperialismo yanqui y medios de comunicación*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977, p. 146

¹⁶ NUOYA, Adrián, *La hora de los antihéroes*, “Una aproximación al cine bélico en el sonoro”,

18/04/01 http://www.mujeresdeempresa.com/arte_cultura/cultura010402.htm

¹⁷ BARBANACHO PONCE, Miguel, *Cine durante la Guerra Fria: “1945- 1970”*, 1º edición, Méjico, Trillas, 1997, p. 92,93,94

¹⁸ Ibid, p.94

La mirada del cine bélico hollywoodense sobre los conflictos internacionales fue cambiando a lo largo de la historia, desde una perspectiva de mayor autocrítica a otra más apologética. Y que, tras el 11 de septiembre del 2001 se establecen nuevos elementos proestadounidenses en aquella industria cinematográfica.

Para comenzar con el análisis, no se puede obviar un repaso histórico de los acontecimientos que inspiraron la temática de las películas elegidas para la presente investigación, dado que el siguiente trabajo, es de carácter descriptivo analítico con desarrollo de ciertos aspectos comparativos.

La guerra según pasan los años

LOS COMIENZOS

“El comienzo de la primera guerra mundial en 1914 marcó uno de los sucesos más importantes en la historia de la humanidad, debido a las implicancias y transformaciones que trajo consigo en las esferas de lo político, económico, social, artístico, ideológico y tecnológico. Se puede pensar la primera década del siglo XX como un momento de transición y de indeterminación oscilante, todavía, entre el pensamiento finisecular y el avance de la modernidad industrial (...) La primera guerra mundial, como momento histórico bisagra, trajo consigo la nueva mentalidad del capitalismo industrial en la modernidad de principio de siglo. El desarrollo de las innovaciones tecnológicas del siglo pasado, como la *fotografía* (1839) o el mismo *cinematógrafo* (1895), por poner sólo estos dos ejemplos, nos marcan la dirección del espíritu positivista con su creciente fe en la

ciencia y el progreso para bien de todos los hombres (...) Luego, el primer conflicto bélico mundial nos mostró, por una parte, los cambios políticos y las nuevas ideologías a partir de la participación de los grandes imperios en la contienda, pretendiendo obtener más tierras de otros países para poder imponerse política y territorialmente y para profesar una ideología totalitaria de dominio que se vería acentuada en la Europa de los '20 y '30.”¹⁹

Adrián Veaute manifiesta brevemente las causas de la Primera Guerra mundial para comprender mejor los comienzos del cine bélico.

“Por otra parte, también nos dejó transformaciones en lo tecnológico - industrial y en lo económico a través del desarrollo multiplicado de las industrias para la creación de más y nuevos armamentos y medios de transporte acordes al acontecer bélico que se estaba desarrollando. Todo esto, trastocó también las economías de los países que se vieron modificadas por la afluencia, en el ámbito mundial, de los productos necesarios para la guerra”.²⁰

El cine bélico estadounidense es un género que nace con una vocación conservadora de exaltación de los valores patrióticos en momentos de crisis, y surge como gran espectáculo patriótico con una película de guerra (considerada por la crítica) conservadora y racista: *El nacimiento de una nación*, del director David W. Griffith (1915).

LA GRAN GUERRA, DÉCADA DEL 20' Y 30'

“Es importante ver como el cine, ya entrada la década del 20', mediante el film *Alas* de William Wellman (1927) rinde homenaje a los aviadores norteamericanos caídos en el combate de la primera guerra como una suerte de reactualización de la memoria, todo

¹⁹ VEAUTE, Adrián N., <http://www.otrocampo.com/2/belico.html>

²⁰ Ibidem

expresado en los títulos de presentación. De una estructura similar a la de Griffith, esta película retoma la relación amorosa de jóvenes separados por la guerra, donde el amor triunfará al finalizar los acontecimientos (...) Ya en los años 20' se habían perfeccionado y convencionalizado ciertas normas que con Griffith todavía existían instintivamente. Hollywood como institución ideológica-industrial, había dictado los cánones para el modo de presentación”.²¹

Tanto Jesús González Requena como Edgar Morin destacan la variedad de herramientas mediante el ejemplo del film *Alas* como elemento industrial y propagandístico.

“En este sentido, la cámara juega más libremente que antes con puntos de vista poco comunes (en el vaivén de una hamaca, en un avión volando, etc.) con un desglose de planos más numerosos y complejos, y con un desplazamiento más independiente de la cámara. Sin embargo, *Alas* retrotrae la temática de la primera guerra para explicitar la propaganda estadounidense como una manera de dar a conocer al mundo todo su poderío militar ante eventuales ataques. *Alas*, es entonces un filme con una trama amorosa (muy refinada y poco melodramática) que tiene como referente espacio-temporal la gran guerra y donde la finalidad del mismo es la difusión, a modo de propaganda, de la preparación de los soldados y pilotos de EE.UU. (...) La película comienza con el año 1917, con el ingreso de Estados Unidos a la guerra, y con el fervor patriótico de los ciudadanos por alistarse voluntariamente para defenderlo. Un plano detalle muestra un tatuaje de la bandera norteamericana en el músculo bíceps de un soldado, que flamea cuando lo mueve. También se hace mención, a partir de las cámaras con planos generales, de la disciplina, coraje y

²¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Elementos para el análisis de un aparato ideológico*, La Mirada, España, 1979, p. 26

valentía militar de los soldados en sus entrenamientos (...) Se presenta como una gran producción hollywoodense donde el combate aéreo es lo que predomina con una gran variedad de encuadres, angulaciones y puntos de vista desde los aires y el cielo como lugar de conflicto. Así como se da a ver la bipolaridad entre los buenos y malos. Otro subtexto es la amistad entre los soldados, entendida a partir del patriotismo y el coraje militar. La condecoración del personaje principal es el signo del alto número de bajas que ha causado. Y el amor reestablecido corona el final de la película con el *happy end* más canónico de la institución filmica: el beso de los enamorados”.²²

Morín agrega que “desde la institución del cine se genera una corriente media o principal de filmes ya estandarizados, ya pautados con ciertas reglas y fórmulas”.²³

En vez de denominarlos filmes estandarizados como los llama Morín, los define como hegemónicos o dominantes.

“Son esta clase de películas las que generan los discursos filmicos centrales o hegemónicos (dominantes) de la industria, ya desde el tratamiento de los contenidos, ya desde lo formal y compositivo. El filme como discurso o instancia enunciativa, proyecta un mensaje ideológico tendiente a captar al espectador desde su posición de sujeto ubicuitario, con un papel de receptor pasivo. Se habla de hegemonía del discurso, ya que es la forma legitimada de tratamiento formal y de contenido que tiene el modo de representación hollywoodense, para trabajar con las temáticas de los diferentes géneros (...) El cine, como agente de la historia, difunde modelos ideológicos y de comportamiento hegemónicos dificultando el surgimiento de otros discursos contrapuestos (...) El arte, como fenómeno social realizado por y para los hombres, tampoco estuvo al margen del contexto

²² MORÍN Edgar, *La Industria Cultural*, Galema, Buenos Aires, 1967, p. 23-33

²³ MORÍN Edgar, *La Industria Cultural*, Galema, Buenos Aires, 1967, p. 65

histórico de principios de siglo. A partir de las denominadas *vanguardias históricas* de este siglo, se efectuó un cambio rotundo en la concepción y percepción del arte así como de sus instancias de producción, distribución y consumo. Quizás fue el tipo de arte más comprometido de todos respecto a lo político - social al liberarse de la tradición burguesa (...) Las vanguardias rompieron con todo lo referente al realismo del arte de los siglos anteriores. El fin no es ya la representación mimética de la realidad, como un reflejo idéntico, como un hecho objetivo; ahora el artista quiere proponer su propia concepción de la realidad, lo que él piensa y siente que ésta es. Por eso, no es casual ni azaroso el nacimiento de las vanguardias artísticas en el contexto inmediato de la primera guerra mundial, siendo las primeras voces que se levantaron (como una conciencia antibélica como en caso del director Lewis Milestone) contra la ferocidad y el horror que ésta causaba”.²⁴

Según Adorno, Th. y Horkheimer, -‘*La industria cultural*’ en *Dialéctica del iluminismo* (1987)- “en la medida que surge un tipo convencional y legitimado de discurso cinematográfico hegemónico o centralizado desde la *industria cultural*, existe una especie no legitimada de discurso marginal o no hegemónico que, en el conjunto de obras aisladas y singulares, en este caso específico de estudio, tratan de proponer desde la temática de la guerra, una manera de evitarla, una *poética antibélica*.”

Para Adorno, Th. y Horkheimer existe también un discurso antibélico, y al igual que David Manning White y Richard Averson señalan el surgimiento del cine antibélico junto con el probélico.

²⁴ VEAUTE Adrián N., *La primera guerra mundial y el discurso filmico contra hegemónico*, <http://www.otrocampo.com/2/belico.html>

“En 1916 el mundo estaba envuelto en la Gran Guerra. Las autoridades de la contienda dominaban la mente del público, unos cuantos meses antes del hundimiento del *Lusitania* y de la entrada de Estados Unidos en el conflicto. En los años que precedieron a la intervención norteamericana en la guerra europea, el país estaba dividido en dos corrientes de opinión: unos exigían la no participación pacifista, mientras que otros abogaban por la preparación para la guerra y por el armamentismo. Muchos filmes sirvieron como defensores de estas dos posiciones antagónicas (...) Ya en 1912, dos años antes del catastrófico asesinato de Sarajevo, las películas norteamericanas trataban temas de guerra. Incluso las populares películas en serie se convirtieron en un vehículo para las opiniones a favor de la guerra, como por ejemplo *Patria*, 1916/1917, en quince episodios y financiada por el empresario William Randolph Hearst. Si bien en este período hubo fogosos filmes probélicos, también se realizaron algunas películas igualmente comprometidas que se oponían a la guerra”.²⁵

“Antes que Wilson iniciara su segundo período presidencial, Alemania reanudó su despiadada guerra submarina, y en abril de 1917 Estados Unidos entraba en el conflicto. La industria cinematográfica también se volcó hacia la guerra y en rápida sucesión apareció un torrente de películas antigermanas. (...) El propio Griffith, que sólo dos años antes había filmado *Intolerancia*, siguió a Wilson en la guerra y dirigió filmes patrióticos (ej: *El nacimiento de una Nación*). Aunque dirigió otras tres películas de guerra, siempre tuvo dudas acerca de su papel como propagandista bélico. En su libro de memorias titulado *The*

²⁵ MANNING WHITE, David y AVERSON Richard, *El arma del celuloide*, Ediciones Marymar, 1ra Edición, p. 17,18

The Movies, Mr. Griffith and Me, Lillian Gish recuerda que el gran director norteamericano lamentaba haber hecho *Corazones del mundo*, ‘la guerra es el villano’, comentó un día, ‘y no tal y cual persona en particular’ ”.²⁶

Además, “la revolución bolchevique suscitó verdadera ansiedad en Estados Unidos. Los socialistas y otros activistas políticos más extremistas fueron culpados de gran parte de la intranquilidad laboral en el período inmediato de la posguerra. A raíz de la colocación de una bomba que causó daños en la casa del fiscal del Estado Palmer, se acrecentó la histeria del ‘peligro rojo’. Esto culminó en los llamados *raids* de Palmer, durante los cuales fueron encarcelados 6000 comunistas (verdaderos o sospechosos). Sea que los Zukor, Lasky, Lámele y otros prominentes empresarios de la industria cinematográfica apoyaran expresamente la política del gobierno de Harding de persecución de los rojos, o que quisieran simplemente sacar partido de los acontecimientos que aparecían con grandes titulares en la prensa por el bien de los ingresos de taquilla, el hecho es que se estrenaron numerosas películas anticomunistas”.²⁷

Desde los comienzos de la cinematografía se habla de mensajes más evidentes y otros más sutiles.

“El tono de estas producciones variaba desde la sátira a todos los elementos progresistas sociales hasta la acusación violenta”. Como suele suceder, “el realizador de filmes de mensaje suele extraer su material temático de las noticias importantes y los hechos más notorios de su época (...) A diferencia del film de mensaje perse, en que el argumento y los personajes son medios indispensables para ilustrar y subrayar un problema social, donde el mensaje de contrabando aborda el mismo problema en forma periférica.

²⁶ MANNING WHITE, David y AVERSON Richard, *El arma del celuloide*, Ediciones Marymar, 1ra Edición, p. 20

²⁷ Ibid, p. 26